

MARCHERITA MORREALE

UN TEMA NO DOCUMENTADO EN ESPAÑA: EL «ENCUENTRO DE LOS TRES VIVOS Y LOS TRES MUERTOS»

De entre los temas de la caducidad de la vida, el mejor estudiado no tan sólo en la Romania, sino en el ámbito europeo, es el del "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos". Ha sido objeto de una bibliografía sistemática¹, de ediciones² y, hace diez años, de una tesis excelente que rastrea su evolución con criterios eminentemente iconográficos, pero considerando también las manifestaciones literarias³.

El "Encuentro", que nos sale al paso en poemas y en miniaturas francesas y anglonormandas de fines del siglo XIII, desarrolla en forma

1. W. F. Storck, *Die Legende von den drei Lebenden und von den drei Toten*, Tübinga, 1910.

2. Los poemas franceses pueden verse en la edición crítica de S. Glixelli, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, París, 1914; el poema latino se ha reproducido varias veces de una u otra de las fuentes donde aparece: cf. la redacción del manuscrito ferrariense cl. II. n. 211 en S. Kozáky, *Die Anfänge der Darstellungen des Vergänglichkeitsproblem*, Budapest, Bibliotheca humanitatis historica, 1936, págs. 269-271; la del manuscrito de la Biblioteca Laurenciana de Florencia Plut. XC. infer, 13 c 47A en Rotzler, que citamos en la nota 3. Un texto italiano del siglo XV ha sido publicado por E. Monaci en "Giornale di Filologia romanza", I, 1878, 243, del cod. Vat. Ottob. 1220, fol. 56 v; otro alemán, titulado *Dis ist der welte lon*, con ilustraciones que han sido consideradas, sin suficiente fundamento, como el eslabón que uniría el "Encuentro" con la Danza de la Muerte, aparece en W. Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz*, Friburgo de Brisgovia, 1908, págs. 39-40.

3. W. Rotzler, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, Winterthur, 1961, monografía reelaborada por el autor sobre su tesis en la Universidad de Basilea. Hasta entonces el estudio más cabal del tema había sido el citado de W. Künstle. Posterior a la monografía de Rotzler es el estudio de C. Settis Frugoni, *Il tema dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana*, en "Atti della Accademia Nazionale dei Lincei", CCCLXIV, 1967, págs. 145-251, con algunos datos adicionales, pero inferior en el método, y en parte superfluo después del libro del investigador suizo.

dramática un dicho que algunos creen de origen oriental, aunque podría inscribirse en cualquier tumba, y de hecho aparece en varios epitafios medievales; a saber:

Quod nos sumus hi fuere,
nosque tales erimus.

La confrontación que el dicho en sus varias formas de por sí sugiere se da cuando en una partida de caza tres jóvenes aristócratas, o tres reyes, se encuentran inesperadamente con tres muertos redivivos, cadáveres momificados con sus mortajas, más tarde esqueletos (en el tipo llamado francés), o con tres tumbas abiertas, en las que se ven sendos muertos yacentes en estadios sucesivos de putrefacción y de deterioro de sus atuendos (tipo éste el más difundido en Italia).

Los tres vivos expresan, uno tras otro, su sorpresa, su grima y espanto, o su propósito de enmienda. Los tres muertos describen a su vez el contraste entre "lo de ahora" y "lo de antes", y exhortan a los vivos a que escarmienten a tiempo.

En una de las redacciones, todas ellas en verso, el "Encuentro" se describe como una visión. En muchas de las representaciones iconográficas, sobre todo las italianas, sirve de marco, y de nexo entre los tres cadáveres y los tres vivos, la figura del ermitaño, representante nato, ya desde sus orígenes, de la meditación sobre la *vanitas*, intérprete del "Encuentro" en su sentido escatológico, y lazo con el Oriente.

En algunas imágenes más tardías los vivos se representan a caballo, según el patrón de la pintura italiana del *Trecento* y acorde con las escenas de caza de las miniaturas francesas de los siglos xiv-xv. Más tarde aún, en el siglo xv, el asombro de los vivos se transforma en huida, motivo favorecido también por presentarse éstos como jinetes, a lo que corresponde en los muertos un ademán como para detenerlos. En el último estadio de la evolución del tema los muertos se han transformado en seres hostiles que persiguen a los vivos para matarlos o los alcanzan con sus flechas.

En Francia el texto poético más tardío del "Encuentro", el *Dis des trois mors et trois vifs*, pasó a la imprenta por los moldes de Guy Marchant (1486), junto a la *Danse macabré* y un ramillete de otros poemas sobre la muerte⁴, con grabados que tuvieron amplia difusión

4. Cf. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, 1908, pág. 376. Más datos bibliográficos en H. F. Massmann, *Französische Gebetbücher mit Totentänzen*, "Serapeum", II, 1841, págs. 212-239.

también en otros países, al ser utilizados o imitados en libros de horas, devocionarios y obras de edificación.

El "Encuentro" es significativo no sólo por el interés de las composiciones literarias y artísticas en que se manifiesta, sino por los problemas que plantea el estudio de sus contornos temáticos y la comparación con otras obras sobre la caducidad de la vida.

Es un tema "recibido": "Ensi con li matere conte", empieza diciendo uno de sus primeros cultores, Balduino de Condé. Pero nos sale al paso desde un principio en formas literarias e iconográficas plenamente elaboradas (el problema de la prioridad de palabra o dibujo no se ha resuelto, y acaso huelgue), con un despliegue de elementos doctrinales más o menos extenso según la inclinación de cada autor, pero presente siempre.

En él se entretejen en forma única, aunque no sin analogías con otros temas, verdades empíricas (todos morimos y caemos presa de la corrupción corporal), creencias y supersticiones precristianas y universales (los finados vuelven y se aparecen a los vivos), reflexiones estoico-cristianas sobre la brevedad de la vida y enseñanzas escatológicas de la Iglesia medieval y de todos los tiempos.

La intensidad con que se manifiesta el temor a los muertos, que sentimos como núcleo central del tema, no va, sin embargo, menguando, como hubiera podido esperarse por una hipotética sublimación del tema, sino que se manifiesta a las claras sólo cuando el "Encuentro" sale del ambiente aristocrático-juglaresco de su primera manifestación y se difunde en las capas inferiores de la sociedad, encarnando entre ellas, junto con la Danza de la Muerte, las angustias y zozobras de la Edad Media feneciente.

Extraña que tan significativo y difundido tema no esté representado en la Península Ibérica, y ni siquiera en Cataluña, tan abierta a este tipo de influencias. ¿Podría atribuirse tal laguna no ya a ausencia objetiva, sino al desinterés, o hasta al desconocimiento del tema entre los bibliófilos e iconógrafos hispanos?

Me limitaré a señalar una reminiscencia iconográfica del "Encuentro" cual quedó registrada en el *Cançoner* de Mariano Aguiló Fuster⁵, al final de su reproducción del *Libre del Romiatge del Venturós Pele-*

5. *Cançoner de les obretes en nostra llengua materna més divulgades durant els segles XIV, XV i XVI...*, Barcelona, [1900], sin paginar.

Lobles de la Mort.



Sens duptar ni ardiment,
Serua be son manament
E seras luyat de mal :
No oblits lo juy final,
Jorn tremolos e terrible:
Y si be n' es tan horrible
Lo meu gest y'l meu esguart,
Lig souint e lig a part
Aquestes mies rahons,
Luyat de ocasions,
Prenga a Deu ab pensa bona
Quet quart de la mort segona.

¶ Amen.



¶ Frater Antonius M^r sacre Theo-
logie professor ordinis Predicatorū fa-
teor me legisse presēs opus, et illud approbo esse catholicū.

*grí, ab les Cobles de la Mort*⁶, y otra vez tras la transcripción de la *Dança de la Mort*, h. 192 v.

Dicha ilustración goticizante, cuyo origen no indica Aguiló, no tiene nada que ver con las ilustraciones, muy posteriores, más toscas y de carácter popular, del *Venturós Pelegrí*, del que tantas ediciones hubo, junto con las *Cobles*, desde el siglo xvii hasta el principio del actual, la más antigua de las cuales es de 1635⁷.

El grabado que aquí nos interesa —el de la derecha en la página que reproducimos— está dividido *grosso modo* en tres partes o fajas, en la inferior de las cuales se ve a un sacerdote con acólito asperjando un sepulcro abierto en el que yace un esqueleto; en la parte superior, separada por un muro de ladrillos, se ve un cementerio, y en el fondo a la derecha, los muros almenados de una ciudad o castillo. La faja intermedia está dominada por un esqueleto de pie en ademán de llamar o amenazar a dos jóvenes caballeros, uno que huye a caballo y otro que probablemente hace lo mismo, aunque no se le ve la cabalgadura. Los pies del esqueleto y las patas traseras del caballo descansan en el suelo, pero no está bien clara la relación entre éste y el sepulcro de la faja inferior, cuyas columnas podrían sostener al muerto redivivo, como sucede en las ilustraciones de *Dis ist der welte lon* [*Este es el galardón que da el mundo*], reproducidas por Künstle⁸. Nos hallamos, en todo caso, ante la confluencia de dos motivos tradicionales que representan la fugacidad de la vida, de los cuales uno está relacionado con el "Encuentro". Bastaría, para hacérselo sospechar, la presencia y ademán del joven o jóvenes a caballo. Véase su parecido con la de los tres jinetes en el grabado de una de las ediciones de Guyot Marchant⁹:

6. *Ara diligentment corregit y esmenat, comparades les més antigues edicions que s'han pogut veure, y fet de nou estampar ab les històries corresponents a esta ligenda, innumerables voltes emprentada.* El grabado, a la derecha de otro del mismo estilo, en que se representa un entierro. Según el prólogo del *Cansoner*, firmado por el hijo, Ángel Aguiló, la colección de los materiales para el mismo había empezado en 1873, con el objeto de aprovecharlos ("alguns d'ells autèntichs, altres fidelment reproduhits") también para la Bibliografía catalana.

7. Nada menos que veintinueve son las ediciones que se conservan en la Biblioteca de Cataluña, procedentes en su mayoría de la de Mariano Aguiló, según amablemente me comunica el doctor P. Bohigas. "La más antigua —escribe el doctor Bohigas— es de 1683... En todas puede verse la misma iconografía, sacada, al parecer, de dos series de planchas, de modo que las ilustraciones de una y otra serie se repiten en todas las ediciones", como luego he tenido ocasión de comprobar personalmente.

8. Op. cit., pág. 38.

9. Reproducimos el grabado de la obra citada de Rotzler, pág. 195.



El grabado del cancionero de Aguiló nos pone ante una etapa tardía en el desarrollo del tema: los vivos, representantes de una juventud frívola y despreocupada, huyen ante el muerto, no sabemos si por el miedo natural a la muerte o porque saben que representa una imagen de sí mismos en un día más o menos cercano. La cruz de piedra sobre pedestal, además de los cipreses y cruces sepulcrales, señala, como ya indicamos, el cementerio (tal localización aparece en las versiones tardías del "Encuentro"). La representación del muerto como un esqueleto (además con cierta pericia anatómica, menos en la pelvis) es también índice de posterioridad.

La reducción de tres muertos y tres vivos, respectivamente, a uno y dos puede deberse aquí a la conveniencia material de simplificar (circunstancia insinuada también por el hecho de que el segundo jinete asoma tras el primero; lo que ahorra el dibujo de uno de los caballos). Tal reducción resultaba tanto más fácil cuanto que el grupo de los vivos era generalmente homogéneo (la articulación en tres estados o edades de la vida es tardía y ocasional). Puede también ser, por otra parte, que el grabador se sirviese de un modelo en que ya se había eliminado, como sabemos que a menudo sucedió, el carácter ternario, típico del tema en su forma original, por lo menos en Francia.

Queda por explicar el esqueleto yacente con los brazos cruzados, en la postura típica que conocemos desde la "tumba de Adán" de la catedral de Estrasburgo. Por pertenecer el grabado a una serie de ilustraciones, probablemente de un oficio de difuntos, como puede verse por el otro que reproduce Aguiló junto al que nos ocupa, y que representa una inhumación, podríamos no considerar el esqueleto de la tumba como parte integrante de nuestro tema. Pero también cabe pensar en un modelo que hubiera combinado el tipo italiano del muerto yacente

y el francés del muerto redivivo, con el sacerdote y acólito en sustitución del ermitaño.

El origen de nuestro grabado queda fuera del ámbito hacia el cual hubiéramos querido encauzar nuestras investigaciones, ya que habrá que buscarlo en los libros de oración que salían de las imprentas de París o de Lyon en la última década del siglo xv¹⁰.

Todo lo cual dejo al juicio de los iconógrafos y de los curiosos bibliófilos, los cuales recordarán, además, que Aguiló no se servía siempre de la reproducción mecánica, sino del trabajo artesano de los grabadores, por lo que sus ilustraciones son a menudo distintas, en detalles menores, de los originales¹¹.

10. Así opina el señor Rotzler, quien tuvo la amabilidad de contestar a mi consulta, y que los estimó como muy "típicos": ejemplificación de un motivo iconográfico antiguo, que, tras cristalizarse en clisé, se comprendía sólo a medias. Prevengo al curioso lector que el grabado no se encuentra en los dos libros de horas de origen francés que se conservan en la Biblioteca de Cataluña. Para mayor abundamiento, recordaré otro ejemplo de estilo bien distinto, registrado en un libro de horas escrito y pintado en Francia a fines del siglo xv, que al parecer perteneció a Carlos V (cf. A. Paz y Melia, *RABM*, II, 1903, pág. 109).

11. Cf. las experiencias de C. M. Batlle, *Neue 'alte' Holzschnitte in Montserrat*, "Gutenberg-Jahrbuch", 1962, págs. 411-415. Dom Columbá examina los moldes adquiridos de M. Aguiló por el Monasterio, que coteja con los de cinco incunables, y señala ligeras diferencias entre aquéllos y los grabados originales.